

**Vermeer**

Arthur K. Wheelock jr., *Vermeer*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1983, collection « Les Grands peintres », 168 p.

Fernand Ouellette

---

Volume 26, numéro 6 (156), décembre 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31217ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1984). Compte rendu de [Vermeer / Arthur K. Wheelock jr., *Vermeer*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1983, collection « Les Grands peintres », 168 p.] *Liberté*, 26(6), 139–145.

FERNAND OUELLETTE

## VERMEER

Arthur K. Wheelock jr., *Vermeer, Paris, Editions Cercle d'Art, 1983, collection «Les Grands peintres», 168 p.*

S'il y a deux choses impossibles à peindre, c'est bien le silence, c'est bien la lumière. Vermeer est sans doute l'artiste qui est allé le plus loin dans la méditation des deux, dans son «programme de vérité», son réel de fiction. René Huyghe dirait qu'il est le peintre qui a atteint le plus parfait équilibre entre la matière du réel et la matière de la peinture. Malraux précise que le réel est devenu peinture. La matière du réel est transfigurée par la finesse de l'œil qui anime la matière, conduit la main. Là est le miracle de la peinture. Là est la perfection de Vermeer. Cet «homme de la mer» avait la patience de celui qui regarde longuement l'infini dans le moindre visage, le moindre mur. Car c'est à partir du visage, à partir du mur que le voyage véritable peut commencer.

Ce qui distingue Vermeer de Rembrandt, par exemple, c'est qu'il part de l'obscur pour le colorer, hausse l'intensité du ton et donne sa plénitude à la lumière moyenne qui s'appuie elle-même sur toutes les vibrations de la couleur. Ainsi la couleur se dissout dans la lumière là où, chez Rembrandt, elle s'éteignait dans le noir. Grâce à ces deux peintres, voilà que se précisent les deux pôles entre lesquels oscille l'œil qui veut s'approprier le monde. René Huyghe a bien montré que par ce renversement «le registre (de Vermeer) gagne l'octave supérieur de la

lumière». Et pour ce faire, l'artiste incruste des globules lumineux dans la pâte. Il suffit de s'approcher de *la Laitière* ou de *la Vue de Delft* pour saisir la qualité de sa technique.

Si je devais retenir une sorte d'essence lumineuse pour le caractériser, je dirais, sans doute après d'autres, que c'est l'irradiation muette de la perle. Claudel parlait de la perle comme d'«une espèce d'âme qui arrive à la sonorité». Rien qui brille. Rien qui brûle. Mais une tendresse concentrée qui révèle le monde. Oui, cette lumière du peintre par excellence est bien née sous le signe de la perle. Voir *la Vue de Delft* c'est être aspiré par «l'ailleurs», c'est changer de monde. Tout est naissance dans et avec cette lumière, mais sans l'éclat du sang, mais sans la concentration de l'angoisse.

Ce n'est pas un hasard si parmi les peintres les plus naturellement contemplatifs d'une certaine réalité intime, secrète, on serait tenté de dire à la fois immanente et mouvante, on retrouve Vermeer et Chardin, deux peintres bien enracinés dans leur ville, Delft et Paris, qu'ils n'ont probablement jamais quittée.

Bref, la contemplation de Vermeer est orientée vers la lumière, vers le silence, mais une lumière, comme l'a montré Jean Guichard-Meili, sans luminisme. Une lumière qui baigne et ne se projette pas comme celle du Caravage. Une «lumineuse buée», remarque Robert Marteau. On reçoit la révélation qu'avec elle tout est recueillement parce qu'elle cueille avant tout les moments privilégiés où les êtres sont «ailleurs», soudain enchâssés dans le silence qui permet de «voir» ce qui est révélé par elle.

Mort à quarante-trois ans en 1675, Vermeer n'a laissé que trente ou trente-six œuvres. Et onze enfants. Il n'a pratiquement vendu aucune toile même s'il était lui-même marchand de tableaux. A cette époque, en Hollande, contrairement à la situation des peintres de l'Europe qui avaient beaucoup de commandes, l'artiste exposait chez lui, et le client passait, achetait ou non. Peut-être Vermeer n'a-t-il connu que

le troc. Peut-être n'a-t-il échangé ses œuvres qu'avec le pain de son boulanger. On ne sait à peu près rien de lui et des siens. Quand il commence à peindre, le pays est en pleine expansion. Spinoza est son contemporain, de même que le savant Antonie van Leeuwenhoek. Ce scientifique pensait que la matière était «composée de globules». De là à rattacher à cette conception les globules lumineux de Vermeer, il n'y avait qu'un pas que certains critiques ont fait un peu rapidement. Avec Vermeer il y a tant d'hypothèses. Un Jean Mistler, par exemple, ne cesse d'être obsédé par l'identité des personnages peints: Vermeer s'est-il peint? A-t-il peint sa femme? Ses personnages ne seraient-ils pas des êtres de fiction et ses tableaux des scènes de théâtre?

Bien entendu d'autres peintres lui sont contemporains: Carel Fabritius, le disciple de Rembrandt, Jan Steen, Pieter de Hooch, Gérard Ter Borch, Jan van der Heyden, Emmanuel de Witte. Si on ne regarde que superficiellement les tableaux, Pieter de Hooch, par exemple, semble de la même famille que Vermeer. Et pourtant! Jamais l'anecdote ne prédomine chez Vermeer. Jean Guichard-Meili a bien dit en parlant des «variations sur le mystère de l'espace». Vermeer est très attentif à tout ce qui sépare les objets dans l'espace. S'agit-il de voir la réalité de la façon «la plus précise, la plus exacte», comme le souligne Pierre Descargues? Certes. Mais c'est de la réalité invisible qu'il s'agit, de celle qui n'est pas d'abord saisie par le regard, de celle qui se trouve en quelque sorte dépistée par l'âme, par sa lumière que la lumière de la peinture saura manifester. En ce sens Jacques Brault a raison de parler d'un «concentré de l'âme du monde». Ame et lumière sont indissociables. Ce n'est pas un jeu de mots que d'ajouter que pour Vermeer la nature est «féminine» (R. Marteau). *L'Astronome et le Géographe* sont-ils pour autant des tableaux plus intentionnels, concertés, figuratifs, comme le souligne Robert Marteau? Sans doute. En ces œuvres-là le sujet médite, il est absorbé par sa méditation. Si bien que le spectateur est comme retenu à l'écart, dans la

coulisse, il ne participe pas au voyage. Tandis que devant *la Femme en bleu* c'est le spectateur qui entre en contemplation. Comme sollicité par l'être d'une femme, par son silence, par sa solitude, par la lumière qui l'éveille.

J'ai vu de Vermeer une vingtaine d'œuvres. Mais comment me retrouver en elles, avec elles. J'en choisis quelques-unes.

### **Une Jeune Fille endormie (1657, Metropolitan Museum of Art de New York)**

Est-elle déçue? Est-elle épuisée? Il est un peu trop simple de préciser que son attitude correspond au topos de la *paresse* (ou à celui de la *tristesse*), et que la toile contiendrait une morale explicite soulignant la *nécessité d'agir «avec tempérance et modération»* (A. Wheelock jr.). Il y a tant de silence dans la pièce que la femme est silence. Et que viendrait faire cette morale de pacotille dans une méditation sur l'être? Son visage est lisse, presque giorgionien. Les fruits mêmes sommeillent tout près de la richesse un peu lourde du tapis d'Orient. La pièce du fond baigne dans la lumière qui la visite. Mais sur le chambranle, à droite, éclatantes, deux longues lignes comme deux traits tracés par l'esprit du monde. Ce qui se passe sans doute, c'est que l'âme de la femme commence à s'accorder à sa musique intérieure. Bientôt le visage va s'éveiller transfiguré. Je me moque donc bien des «livres d'emblèmes de l'époque». Les radiographies du tableau ont montré que Vermeer a épuré l'œuvre, a supprimé l'anecdotique parce qu'une seule chose lui importait (je présume): l'accord silencieux de la lumière et de l'âme.

### **La Laitière (1658-60, Rijksmuseum, Amsterdam)**

Rien de plus sobre. Une jeune femme verse le lait. La lumière vient de la fenêtre de gauche, certes, mais elle vient aussi du mur de droite qui a la même intensité lumineuse que le lait. Elle vient du pain, elle vient de la chemise, elle vient de la chair. Elle vient de la tendresse extrême qui s'allume derrière les paupières,

ou plutôt qui éteint la membrane des paupières. Elle est accrochée partout grâce à la trouvaille des points ou globules blancs qui sont comme la gloire des couches de peinture. Pour le pain, par exemple, on nous dit qu'il y aurait eu trois couches de peinture: une couche de blanc de plomb épaisse et grumeleuse; ensuite un glacis fin rougeâtre qui laisse rayonner le sommet des grumeaux sous forme de petits points blancs; enfin, Vermeer aurait ajouté des rehauts de peinture jaune blanchâtre. Voilà la matière recelante de la peinture, ce qui fait que par elle des images du monde et de l'âme sont uniques.

### **La Femme en bleu (1662-64, Rijksmuseum, Amsterdam)**

Le premier tableau qui m'a enchanté. Si je me rappelle bien, je le revoyais pour la deuxième fois, trois ou quatre années plus tard, cette fois-là avec André Belleau. Par la suite je le reverrai avec Robert Marteau. (Il est très important de regarder la peinture avec qui sait voir.) Tout l'espace vibrait du blanc bleu au blanc ocre. La lumière vient d'une fenêtre non visible à gauche. Elle s'imprègne parfois du vieil ocre de parchemin de la carte géographique, parfois du bleu de Delft de la chemise de la dame que nous retrouverons dans la coiffe et la collerette de l'œuvre si poignante qu'est la *Jeune Femme à l'aiguière* (Metropolitan Museum of Art de New York). A jamais cet accord des bleus et des jaunes (si typiquement vermeerien) restera immuable, non pas statique, mais immuable d'éternité vivante. Nous étions passés dans le tableau. Nous avons franchi la paupière de la liseuse. Au passage, une certaine solitude (que cette qualité donne du poids à l'être!), une angoisse nous a marqués. Rarement ai-je été si près de l'âme. Quelle évidence avait cette fiction! La mise en scène est pourtant si dépouillée, si fragile. Mais la lumière sur le front et sur l'arcade du nez protège le silence, lui donne son nimbe. L'âme de la femme (enceinte pour bien montrer que tout est fécondité en elle) par sa seule présence refait le monde.

### La Jeune Fille au turban (1665, Mauritshuis, La Haye)

Un turban ocre, au sommet, comme une coupole liquide, comme une chute de lumière sur le bleu de Delft. Un front comme une eau calme reposant dans la douceur de la lumière, un nez à peine touché par le blanc, deux lèvres appelantes, tout près d'un mot insaisissable qu'elles cherchent en vain, deux yeux, une perle énorme qui a la même présence lumineuse que les yeux, le même dessin, la même intensité du point blanc de gauche, comme si la perle ne pouvait être que le miroir naturel du regard. L'identification est totale pour qui observe les détails de près. Les yeux de l'orient de l'âme. C'est par eux que celle-ci se lève et nous rejoint. Nous spiritualise. Comme un accord de la plus haute musique, de la plus inaudible. Rarement j'ai senti une unité aussi profonde. Le monde *un* dans un visage. Et le monde nous dit par lui que l'être en son essence est lumineux parce que Dieu par la lumière se manifeste. Parce que Dieu est vie, et que la vie est la lumière des hommes, dit saint Jean.

Bien entendu je pourrais m'arrêter à quinze autres tableaux de Vermeer. Mais quoi écrire après avoir vu *la Jeune Fille au turban*. Si l'âme de la jeune fille et l'âme du monde ne font qu'un, je pourrais tenter de faire voir que l'âme du monde et la lumière du matin dans *la Vue de Delft* ne font qu'un, que l'eau marquée par la perle est lumière. Que le sable un peu saumon de la plage va dévorer les ombres de la ville. Que déjà les toits se soulèvent sous la force de l'ocre qu'atteint la lumière solaire. Mais je n'aurais rien dit. Jamais je n'ai été en si profonde béatitude devant une œuvre de l'homme, en «extase transfigurante», disait Hallâj que je profane quelque peu. Déjà, dans notre monde, si on ouvre bien le regard, on peut se trouver soudain en gloire. Alors la vision d'une Thérèse d'Avila, le regard de Giorgione ou de Corot, l'oreille de Mozart commencent à être accessibles à travers le seul «paysage» qu'a peint Vermeer. On sait dorénavant que ce que certains hommes ont vu, que ce qui *peut être vu*, est d'abord *invisible*.

Bien entendu Arthur K. Wheelock jr. est savant. Conservateur de la peinture hollandaise et flamande à la National Gallery of Art de Washington, il connaît la peinture et ses techniques. Il peut faire des hypothèses sur l'utilisation de la chambre noire par Vermeer. Il nous donne toute l'information nécessaire pour bien situer Vermeer dans son époque. Mais jamais il ne trouve les mots qui nous feraient vraiment accéder à la vision de Vermeer. Sur ce plan je préfère lire un René Huyghe, un Guichard-Meili ou un Marteau. Mais son ouvrage a tout de même le mérite de faire le point sur les recherches qui concernent Vermeer.

La qualité des reproductions des Editions Cercle d'Art vaut bien celle de la plupart des éditeurs. Car même les reproductions de Scrépel, dans l'ouvrage de Jean Mistler, sont trompeuses, séductrices certes mais trompeuses, trop forcées. Quand on vient de voir récemment un Vermeer comme je l'ai fait au Louvre, je pense à *la Dentellière*, à *l'Astronome*, on sait que l'abîme est infranchissable entre l'œuvre et sa photographie. Surtout chez Vermeer où tout est subtilité, tout est grâce.